

На правах рукописи
УДК: 78.08

Чэнь Цзыжань

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ
КУЛЬТУР В ИСКУССТВЕ АНИМАЦИИ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2025

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания
и образования федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Волкова Полина Станиславовна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и
образования федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Карташова Татьяна Викторовна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего
образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Поризко Ольга Ипполитовна

кандидат искусствоведения, преподаватель муниципального бюджетного учреждения
дополнительного образования «Гатчинская детская музыкальная школа им.
М. М. Ипполитова-Иванова»

Ведущая организация: **федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская
государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»**

Защита состоится «2» июня 2025 года в 14.00 часов на заседании совета по
защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание
ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского
государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155,
г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке
Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена
(191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по
адресу:

https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001111.html

Автореферат разослан « »

2025 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент

Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования, в центре которого находится музыка, воплощенная в российской и китайской анимации¹ в русле диалогического взаимодействия двух стран, обусловлена их давним интересом к культурному наследию друг друга. Как пишет И. В. Гёте, «на «ярмарке», где все народы предлагают свои товары, искусство, как и язык, играет роль толмача, обогащая при этом себя; оно является посредником “всеобщего душевного торга”, способствующим взаимному обмену»². Значимость такого интереса для взаимопонимания и взаимодействия между двумя народами находит свое подтверждение в том, что 2024 и 2025 годы названы, согласно Указу президента РФ В. В. Путина, Годами культуры России и Китайской Народной Республики, что предполагает их тесное сотрудничество...

Принимая во внимание тот факт, что состоятельность любого диалога зависит от наличия общей для всех участников диалогической ситуации темы, мы сосредоточили свою исследовательскую оптику на музыкальной составляющей анимационных фильмов, поскольку экранное искусство занимает лидирующее положение в художественных предпочтениях россиян и китайцев. Об этом свидетельствует количество посещающих кинотеатры зрителей, число которых, как правило, весьма внушительно с обеих сторон.

Что же касается музыкального ряда как неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого, то таковой попадает в проблемное поле в силу многих причин, среди которых отметим, прежде всего, его невербальность. Другими словами, не будучи скована границами конкретного языка, музыка подчас самым непосредственным образом влияет на понимание синтетического художественного целого, создавая прецедент для межкультурного взаимодействия, осуществляемого под знаком гармонизирующего диалога.

Также обращение к изучению музыки в анимации видится своевременным постольку, поскольку культурная парадигма развивается сегодня под знаком так называемого «визуального поворота» (Ф. Джеймисон). В данном контексте мультипликация представляет интерес с позиции формируемого в ее лоне художественного образа, выразительные возможности которого определяются «множественными процессами взаимодействия музыки и изображения, музыки и пластики...»³. С этой точки зрения музыка, представленная в экранном искусстве, может рассматриваться в качестве «источника и катализатора новых ритмоинтонаций, типических выразительных комплексов, наделенных отчетливой ассоциативной нагрузкой, драматургических ситуаций и принципов конструирования формы»⁴.

¹ Несмотря на разницу в этимологии, понятия *анимация* и *мультипликация*, призванные создавать на экране иллюзию движения, используются нами как синонимичные.

² Гёте И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 535.

³ Бегизова И.С. Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Тбилиси, 1985. С. 5.

⁴ Сабина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. С. 317.

Солидаризируясь с И. С. Бегизовой в том, что и сегодня анимация остается на периферии исследований музыковедов и искусствоведов⁵, подчеркнем важность следующего момента. Музыка в искусстве анимации служит одним из действенных способов «психического переноса ранее отчужденного материала во внутренний мир личности»⁶. В итоге «чужое переживается и затем ощущается как свое, социальное – как личное, далекое – как близкое, прошлое – как настоящее, а настоящее – как будущее»⁷.

Отдавая себе отчет в том, что музыка в пространстве синтетического художественного целого призвана:

- косвенно пояснять сюжет;
- рассказывать об исторических и социальных условиях;
- раскрывать внутренние чувства героев;
- задавать направление линии судьбы персонажа, еще не появившегося в кадре, мы солидаризируемся с позицией Гвон Гюн Гжи. Согласно ученому,

«место мультипликации в современной художественной культуре позволяет прийти к заключению о перспективах ее развития в качестве одного из важнейших средств массовой межкультурной коммуникации»⁸. Это тем более очевидно, что именно музыка демонстрирует способность «концентрировать в себе и эксплицировать в художественной форме те социальные смыслы, которые еще не осознаны в рациональной рефлексии»⁹.

Степень разработанности темы исследования не высока, тем более отсутствуют труды, в которых российская и китайская мультипликация рассматриваются сквозь призму диалога, реализуемого под знаком музыкальной культуры.

В данном контексте заслуживают внимания:

- датируемое 2005 годом исследование Гвон Гюн Гжи, в котором изучается художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино;
- диссертация Гу Цицзюня, выполненная в 2017 году и посвященная изучению истоков самобытности и художественной специфики китайской анимационной школы;
- появившаяся спустя два года публикация Ван Ю, в центре которой – мультипликационный фильм «Лотосовый фонарь», созданный режиссером Чанг Гуанси в союзе с композитором Джин Фуцзаем;
- опубликованная в 2021 году работа У Лиян, где автор поднимает вопрос об истории появления в китайском кинопрокате японского мультфильма «Лебединое озеро» с музыкой П. И. Чайковского, написанной русским композитором к одноименному балету.

Напротив, в российской науке интерес к мультипликации со стороны ученых-гуманитариев поддерживается представителями самых разных

⁵ Бегизова И.С. Цит. изд. С. 5.

⁶ Щербинин М.Н. Феномен музыки в европейском смыслогенезе // Метафизика музыки и музыка метафизики. СПб.: Изд.-во Санкт-Петербургского государственного университета, 2007. С. 88.

⁷ Там же.

⁸ Гвон Гюн Гжа. Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.03. М., 2005. С. 24.

⁹ Фомина З.В. Философия музыки. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2011. С. 80.

областей гуманитарного знания: музыковедов (искусствоведов) (И. С. Бегизова, О. В. Бочкарева, П. С. Волкова, Н. Н. Мирошников, П. В. Невская, С. С. Севастьянова, Е. А. Шефова, Юй Ян и др.), культурологов (О. В. Горбатова, Н. Г. Кривуля, А. Ф. Лалетина, А. М. Лесовиченко, Д. Е. Липаева, Г. В. Рыльский, Т. П. Рыльская и др.), лингвистов (Ю. А. Евграфова, Е. Ю. Кислякова, М. Г. Новикова и др.), философов (П. С. Волкова, С. В. Ковалева и др.), социологов (А. А. Соколов и др.).

Относительно китайского искусствоведения можно констатировать следующее. Интерес к мультипликации в большей степени реализуется на уровне технологии и экономического компонента (Ли Цзяго, Сюй Цзинхуэй и др.), исторического аспекта в исследовании анимационных фильмов (Цзинь Босун, Чжан Сонлинь, Лю Яли и др.), а также вопросов эстетического характера (Ма Кэсюань, Ху Ихун, Цянь Юньда, Чу Хань, Не Синьжу и др.). Работы, нацеленные на анализ музыкальной составляющей синтетического художественного целого, остаются в меньшинстве (Жуань Юйджи, Пэн Юэцин, Сюй Чжэн, Цжэн Юй, Чен Чао и др.).

Объект исследования: онтология российской и китайской музыкальных культур в аспекте анимации как синтетического экранного искусства.

Предмет исследования: взаимодействие российских и китайских композиторов в контексте рожденного в лоне анимации синкретизиса.

Цель исследования: выявить общее и особенное в музыке российских и китайских композиторов, написанной к анимационным фильмам под знаком диалога искусств.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

- 1) показать путь развития российской и китайской мультипликации;
- 2) выявить «китайский след» в творчестве композиторов, участвующих в создании российской мультипликации на китайскую тему – в мультфильмах «Жёлтый аист» (музыка К. Хачатуряна), «Братья Лю» (музыка К. Корчмарева), художественном фильме с элементами анимации «Волшебный портрет» (музыка Д. Рыбникова);
- 3) осуществить анализ музыкального ряда мультипликационного фильма «Репка», созданного композиторами В. Ширинским и Чэнь Гэ;
- 4) провести сравнительный анализ музыки композиторов Г. Гладкова, Ю. Левитина, Лу Шилина, звучащей в российской и китайской экранизациях сказки «Цветик-семицветик» В. П. Катаева.

Теоретико-методологические основы исследования складывались с учетом идей, актуализируемых в научных трудах, посвященных:

- онтологии музыки (М. Н. Щербинин, З. В. Фомина и др.);
- переводу вербального дискурса в невербальный (музыкальный и визуальный) и обратно, осуществляемому под знаком семиотики художественного текста (П. В. Невская и др.);
- специфике экранных видов искусства (К. Э. Разлогов, С. С. Севастьянова и др.);

- музыке театра, кино и мультипликации (О. В. Горбатова, Д. Е. Липаева, Т. Ф. Шак и др.);
- традиционным китайским музыкальным инструментам (Е. В. Васильченко, А. В. Новосёлова и др.), в том числе категории звука и описанию тембра в акустических исследованиях (Е. Ш. Давиденкова-Хмара, Т. В. Карташова и др.);

Здесь же следует назвать работы российских ученых, в которых затрагиваются вопросы базовых национальных ценностей, реализуемых в адресованной детской аудитории музыке (В. В. Гриневич, М. В. Груздева, О. И. Поризко, М. Р. Чёрная и др.). Несомненную помощь в работе также оказали научные штудии, в центре которых находится проблема российско-китайского взаимодействия в области музыкальной культуры (С. А. Айзенштадт, М. Ю. Дубровская, У Лиян, Ю. П. Медведева, Цзо Чжэньгуань, Чжао Юн и др.).

Методы исследования выстраиваются на основе комплексного подхода, в русле которого изучение музыкальной культуры, актуализируемой в анимации, коррелирует с характерным для лингвистики опытом рассмотрения кинотекста на уровне поликодового феномена.

Наряду с комплексным подходом в работе используются диалектический и герменевтический методы, метод сравнительного анализа, интертекстуальности, комплексный музыковедческий анализ, метод интерпретации, биографический метод.

Материал исследования включает в себя российскую и китайскую мультипликацию, представленную следующими образцами: «Репка» (режиссер С. Мокиль, композитор В. Ширинский, 1936) и «Цветик семицветик» (режиссер М. Цехановский, композитор Ю. Левитин, 1948), а также их китайские версии (режиссер Цянь Цзяцзюнь, композитор Чэнь Гэ, 1986 и режиссер Цао Сяохуи, композитор Лу Шилин, 1974); «Последний лепесток» (режиссер Р. Качанов, композитор Г. Гладков, 1977); «Жёлтый аист» (режиссер Д. Бабиченко, композитор К. Хачатурян, 1950); «Братья Лю» (режиссер Л. Атаманов, композитор К. Корчмарёв, 1953) и «Братья Хулу» (режиссеры Ху Цзиньцин, Гэ Гуйюнь, Чжоу Кэцин, композитор Ву Инь Цзю, 1986); фильм-сказка «Волшебный портрет» по мотивам русских и китайских преданий (режиссер Г. Васильев, композитор Д. Рыбников, 1997), в котором присутствует анимация; телевизионный фильм «Цветик-семицветик» (режиссеры Г. Аразян и Б. Бушмелёв, композитор Е. Крылатов, 1968).

Также материалом исследования послужили интервью с композитором С. В. Аникиенко (впервые введенное в научное обращение), иллюстративные материалы о Бао Эньчжу, Пекинской научно-образовательной киностудии и китайским версиям сказок «Репка» и «Цветик-семицветик».

Положения, выносимые на защиту:

1. В процессе реализации китайской темы в советской мультипликации ее создатели демонстрируют бережное отношение к другой культуре, сохраняемое на музыкальном, вербальном и визуальном уровнях синтетического художественного целого.

2. Опыт воплощения русской темы в китайской мультипликации отмечен игнорированием музыкальной культуры и быта страны, в лоне которой возник послуживший основой экранизации вербальный первоисточник. При этом сохранение верности заложенной в последнем мировоззренческой установки происходит под знаком традиционной для китайских аниматографов культуры, приметы которой опознаются на музыкальном, визуальном и вербальном уровнях синтетического художественного целого.

3. Музыка К. С. Хачатуряна и К. А. Корчмарёва, звучащая в мультипликационных фильмах «Желтый аист» и «Братья Лю», написана в соответствии с традициями русской классической композиторской школы, неотъемлемой чертой которой является разработка темы Востока.

4. Обращение к китайским традиционным музыкальным инструментам в российской мультипликации и игровом кинематографе, в числе которых флейты сяо, ди, губной орган шэн, пипа, гуцинь, исключает формальный подход к использованию инструментария, демонстрируя смыслообразующую роль музыкального ряда в синтетическом художественном целом.

5. Состоятельность культурного диалога России и Китая, реализуемого посредством музыки, написанной к мультипликационным фильмам «Репка» В. Ширинским и Чэнь Гэ, определяется обращением к фольклорному материалу, использованием классического инструментария, минимизацией вербального ряда. При этом если в «Репке» 1936 года музыка выполняет драматургическую функцию, то в ее китайской версии – сюжетно-поясняющую (иллюстративную).

6. Маркерами диалогической ситуации, реализуемой в мультипликационных фильмах «Цветик-семицветик» помимо общих для России и Китая темы (мир ребенка), ценностных доминант (бескорыстное участие в судьбе другого человека), наличия музыкального вступления, системы лейтинтонаций и тембровой семантики выступают приемы современной техники композиторского письма. В отличие от музыки Ю. Левитина, которая отмечена симфоническим развитием, музыка Лу Шилина в целом предстает лишь как многообещающий набросок, так и не получивший своего завершения в силу объективных причин, вызванных политической ситуацией в Китае.

Научная новизна диссертации обусловливается самой постановкой проблемы, решаемой под знаком музыкальной культуры в условиях диалога искусств России и Китая на примере анимации. Помимо этого, впервые:

1) введены образцы китайского экранного искусства («Братья Хулу», «Репка», «Цветик-семицветик»), в котором музыка предстает в качестве неотъемлемой части синтетического художественного целого;

2) осуществлен комплексный анализ музыки В. П. Ширинского и Ю. А. Левитина к мультипликационным фильмам «Репка» и «Цветик-семицветик» и музыки Чэнь Гэ и Лу Шилина, звучащей в китайских версиях обозначенных фильмов;

3) представлены интервью с композитором С. В. Аникиенко об авторе музыки к фильму «Репка» В. П. Ширинском и материалы беседы с режиссером китайской версии «Цветика-семицветика» господином Цао Сяохуи;

4) охарактеризована музыка к мультипликационным фильмам «Братья Лю» и «Жёлтый аист» К. С. Хачатуряна и К. А. Корчмарёва;

5) определена в российской мультипликации семантическая роль звучания традиционных китайских музыкальных инструментов, без учета которой смысл синтетического художественного целого остается неполным.

Теоретическая значимость исследования связывается:

- с углублением проблемного поля в изучении киномузыки за счет включения в него музыки, звучащей в российской и китайской мультипликации;
- с обогащением истории советской музыки персоналиями, оставшимися в тени своих великих современников, в том числе намеченной пунктиром линии учитель-ученик на примере писавших музыку к мультипликации ученикам Н. Я. Мясковского (А. Л. Локшин, Ю. С. Никольский, В. П. Ширинский); Д. Д. Шостаковича (Ю. А. Левитин); В. А. Золотарева, наставниками которого были М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков (М. С. Вайнберг); А. И. Хачатуряна (А. Л. Рыбников) и др.
- с введением в научный обиход прежде неизвестных фактов биографии В. П. Ширинского;
- с внесением новых знаний в музыкальную синологию;
- с расширением представлений о творческих достижениях советских композиторов, связанных с работой над музыкой к мультипликационным фильмам.

Практическая значимость диссертационной работы заключается в возможности использовать материалы исследования в процессе изучения таких вузовских дисциплин, как «История музыки», «Музыкальная журналистика», «Музыка театра и кино», «Музыкальная педагогика». Выводы, представленные в исследовании, могут найти применение в процессе освоения музыкальной культуры Востока.

Достоверность исследования подтверждается:

- обращением к трудам авторитетных ученых в области мультипликации и синологии;
- тщательной проработкой синтетического художественного текста и детальным анализом представленного в них музыкального ряда;
- интервью с китайскими и российскими специалистами в области музыкальной культуры, реализуемой в пространстве мультипликации.

Апробация результатов исследования. Теоретические положения диссертации, а также искусствоведческий анализ образцов советской и китайской мультипликации были отражены в выступлениях на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях (Астрахань, 2024; Краснодар, 2020–2024; Майкоп, 2024; Минск, 2024, Санкт-Петербург, 2020–2022; Саратов, 2021, 2024). Помимо этого, отдельные фрагменты работы были опубликованы в разделах коллективных монографий «Искусство как

социокультурный проект» (Саратов; Москва, 2021), «Многоликость искусства» (Саратов, 2024), в 4 статьях, представленных в журналах, рецензируемых ВАК, и 9 публикациях, значащихся в РИНЦ.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка литературы (192 наименования, 163 – на русском, 7 – на английском и 22 – на китайском языках) и четырех Приложений. В Приложении 1 представлены нотные примеры, в Приложении 2 – интервью соискателя с композитором С. В. Аникиенко (г. р. 1966). Приложение 3 содержит редкие фотографии, связанные с жизнью и творчеством госпожи Бао Эньчжу; снимки Пекинской научно-образовательной киностудии, сделанные соискателем, а также образцы традиционной одежды героев китайской мультипликации. В Приложении 4 размещен иллюстративный материал к китайским версиям сказок «Репка» и «Цветик-семицветик».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

В **Введении** оговариваются актуальность исследования, степень разработанности проблемы, объект и предмет, цель исследования и задачи, решение которых способствует ее достижению, обозначается теоретико-методологический фундамент работы, демонстрируется ее новизна, указываются теоретическая и практическая значимость, представляются положения, выносимые на защиту.

Первая глава **Анимационные фильмы в пространстве диалога искусств России и Китая** состоит из двух параграфов. В параграфе 1.1. *Российская и китайская мультипликация: к истории вопроса и становления музыкального ряда* раскрывается история зарождения и развития советской анимации от русского лубка и окон РОСТА до современных проектов, выходящих под брэндом студии «Мельница». При этом соискатель акцентирует внимание на трех персоналиях: *А. В. Ширяеве* (1867–1941), *В. А. Старевиче* (1882–1965) и *А.А. Алексееве* (1901–1982). Первый – балетмейстер, педагог-наставник, танцовщик и актер известен как автор мультипликационного фильма «Пьеро и Коломбина», созданного в 1906 году. Второй – ученый-биолог, сумевший снять в 1910 году кукольный фильм «*Lucanus Cervus*», «актерами» в котором выступили ведущие между собой бой жуки-носороги. О мастерстве режиссера, впоследствии названного «отцом объемной мультипликации», У. Дисней высказывался как о человеке, обогнавшем аниматоров мира на десятки лет.

Наконец, третий – А. А. Алексеев. Став в 1917 году выпускником Первого кадетского морского корпуса (г. Санкт-Петербург), где одним из любимых занятий будущего аниматора стало рисование, совершенствование художественного мастерства А. А. Алексеев продолжил в открытой Д. Бурлюком Школе искусств, расположенной в Уфе, где жили родственники семьи Алексеевых. Позднее Алексеев стал учеником и помощником театрального художника С. Ю. Судейкина, проживающего в Париже. Уже в столице Франции А. А. Алексеев совместно с

К. Паркер приступил к работе над мультипликационным фильмом «Ночь на лысой горе» на музыку М. П. Мусоргского. В выпущенной в прокат в 1933 году ленте аниматор использовал изобретенную им технику «игольчатого экрана», получив статус прародителя компьютерной графики.

Отмечается, что в 1925 году на базе Государственного техникума кинематографии возникает отдельная мастерская, в которой происходит создание мультипликационных фильмов. Одним из первых звуковых образцов стал фильм М. Цехановского на стихи С. Я. Маршака «Почта» 1930 года. В роли композитора выступил В. Дешевов. Спустя чуть более десяти лет, в 1936 году, начинает свою работу студия «Союздетмультфильм», которая в следующем, 1937 году, переименовывается, получая название «Союзмультфильм». В ее стенах М. Цехановский переснимает свой мультипликационный фильм 1930 года. Новая версия посвящается памяти автора стихотворения «Почта», ушедшего из жизни в 1964 году – времени выхода этой ленты на экран. Примечательно, что в новой версии звучит не только фортепианная музыка В. Дешевова, но и фрагменты его симфонических произведений.

Констатируется, что в творческом тандеме с режиссерами И. Ивановым-Вано, А. Снежко-Блоцкой, И. Ковалевской и др. сотрудничают такие композиторы, как Д. Шостакович, его ученик Ю. Левитин, ученик Н. Мяковского Ю. Никольский, выпускник класса В. Шебалина В. Гевиксман и др. Большая часть саундтреков состоит из серьезной, исполненной глубокого смысла музыки, значительных оркестровых фрагментов и фольклорных образцов. Благодаря высокому качеству профессионального производства российская мультипликация поднимается до уровня художественного совершенства.

В отличие от российской мультипликации китайские анимационные ленты появились относительно поздно. «Первые художественные и мультипликационные фильмы были завезены в Китай из Европы и Америки в начале 1920-х годов, после немых фильмов»¹⁰. Именно показ этих зарубежных фильмов в Китае вызвал интерес к созданию китайской мультипликации со стороны братьев Ван – Ван Лаймина, Ван Гучана, Ван Чаочэна, Ван Дихуана, начавших отсчет долгому и трудному творческому поиску.

Старт китайской школы мультипликации был положен созданной в 1922 году братьями Ван первой китайской мультипликационной рекламе, которая стала отправным пунктом в истории китайской немой мультипликации. Однако с точки зрения истории технологии китайской мультипликации закладку фундамента национальной мультипликационной школы связывают с фильмом братьев Ван «Великая китайская стена», который датируется 1926 годом.

Осознавая неизбежное развитие китайского мультипликационного искусства, вследствие чего немая анимация утратит свою привлекательность, братья Ван провели тысячу экспериментов, решая проблему синтеза звука и живописи. Практически в отсутствии материалов, средств и технологий, едва

¹⁰ Ван Лай Минг. Мои воспоминания. Тайюань: Издательство «Бэйюэ вэнь», 1986. С. 40.

ли не кустарным способом, они, наконец, разработали свой метод записи. В итоге в 1935 году появился первый звуковой мультипликационный фильм «Танец верблюда». С 1935 по 1949 годы было выпущено около двух десятков звуковых анимационных фильмов, которые относились к разным категориям. В их числе мультфильмы, создаваемые в коммерческих целях – речь идет о мультипликации, входящей в игровое кино; мультипликационные фильмы, в которых осуществлялась пропаганда демократических идей; документальные мультипликационные фильмы.

Историю становления китайской мультипликации соискатель условно делит на три периода. В первый период, связанный с 20-ми годами XX века, который продлился до середины шестидесятых годов, по сути, происходит становление китайской школы мультипликации. Это время отмечено поиском собственного языка, выработкой ценностных приоритетов и освоением технологии производства. Именно в этот период мультипликация, равно как и кинематограф, получает поддержку со стороны китайского оперного сообщества, вследствие чего работы китайских мультипликаторов вбирают в себя элементы пекинской оперы и традиционного оркестра.

Следующий период, датируемый 1966–1976 годами XX века, характеризуется жесткой цензурой, вызванной политическими событиями в стране. Речь идет о времени Культурной революции, когда мультипликация в большинстве случаев обслуживала пропаганду. В обращенном к детской аудитории синтетическом художественном продукте его музыкальная составляющая формируется под знаком детской песни, которая доминирует над всеми другими музыкальными жанрами. При этом требования, предъявляемые к таким песням, были, как правило, унифицированы. Имеются в виду простота и доступность текста, который должен основываться на ярком эмоциональном событии; легкость запоминания мелодии; средний диапазон; умеренный темп; ритм, исключающий сложность и переменность; жизнерадостный характер. Впоследствии действующие правила видеоизменялись под воздействием поп-музыки, что отвечало запросам зрительской аудитории, которая не укладывалась в прежние возрастные рамки, существенно их раздвигая.

Третий период, охвативший конец семидесятых годов и длящийся по настоящее время, отличается от предыдущих направленностью стратегии КНР на выход на мировой уровень не только в отношении культуры и искусства, но и в области достижений в сфере технической революции. Последняя вдохнула новую жизнь в индустрию анимации благодаря использованию компьютеров и других инноваций в производстве мультипликационных лент.

Подчеркивается, что в течение обозначенного временного отрезка музыкальная составляющая китайских мультипликационных фильмов претерпела эволюцию от простого к сложному, от преимущественно детских песен к развернутым музыкальным композициям, исполняемым симфоническим оркестром или же инструментальными соло. Включенность китайской мультипликации в процесс культурного обмена,

инициируемого процессами глобализации, привела к возникновению и такого нового жанра мультипликации, как *гоуман*. Речь идет о китайском аниме, который, подобно японскому аниме, адресован не только детям, но в равной степени мужчинам и женщинам, юношам и девушкам, а также подрастающему поколению китайцев.

В параграфе 1.2 *«Китайский след» в российской мультипликации* соискатель останавливается на двух анимационных лентах, созданных по мотивам китайских народных сказок – работах «Жёлтый аист» (1950) режиссера Л. Атаманова и композитора К. Хачатуряна и «Братья Лю» (1953) режиссера Д. Бабиченко (автор сценария Н. Эрдман) и композитора К. Корчмарёва, а также игровом кино. Имеется в виду российско-китайский художественный фильм «Волшебный портрет» (1997), в котором используется анимационная технология режиссера Г. Васильева и композитора Д. Рыбникова. Отмечается, что работа над мультфильмом «Жёлтый аист» стала для К. Хачатуряна отправной точкой в освоении восточной темы. Впоследствии композитор выступил автором оркестровых сюит «Монголия» (1952) и «Восточная сюита» (1953), музыки к фильму «Братья», созданного советскими кинематографистами совместно с корейской творческой группой, и фильму «Дети Памира», премьера которого состоялась в Душанбе в 1963 году. В этом же ряду упоминаются музыка к спектаклю по произведению Н. Хикмета «Слепой падишах», поставленного в Московском драматическом театре им. Н. В. Гоголя, национальные гимны Занзибара и Сомали. Соискатель обращает внимание на тот факт, что в числе учеников К. С. Хачатуряна были как представитель страны Восходящего солнца – имеется в виду Н. Терахара, так и Поднебесной империи – Кан Сан. Помимо этого, долгое время К. С. Хачатурян участвовал в работе обществ «СССР – Вьетнам» и «СССР – Африка» в качестве члена правления.

Напротив, в творческой судьбе К. Корчмарёва ко времени создания фильма «Братья Лю» китайская тема представлена достаточно широко. Выстраивая линию темы Востока в наследии композитора, соискатель констатирует, что учитель К. А. Корчмарёва – В. О. Малишевский (1873–1939) был учеником Н.А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова, творчество которых также отмечено обращением к Востоку. Наиболее репрезентативными в данном контексте будут оркестровые сюиты «Антар» и «Шахерезада», опера «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова и «Восточная рапсодия» А. К. Глазунова, в том числе работа композитора над завершением оперы А.П. Бородина «Князь Игорь», а также сюитой «Золотой Петушок» на материале одноименной оперы Н.А. Римского-Корсакова (совместно с зятем композитора М. О. Штейнбергом). Знаменательно, что в 1914 году А. К. Глазунов пишет «Парафразы на гимны союзных держав» (ор. 96). Как свидетельствует О. А. Владимирова, «для композитора, видимо, важно было подчеркнуть единение славян (Россия, Сербия, Черногория), народов Европы (Франция, Великобритания, Бельгия) – и

создать своеобразный «мост» между цивилизациями Запада и Востока в лице присоединившейся к мировому европейскому сообществу Японии»¹¹.

Не случайно поэтому и сам В. О. Малишевский выступил автором посвященной Н. А. Римскому-Корсакову Симфонии № 1 op. 8 (*g-moll*), написанной в 1902 году. По мысли соискателя, используемые в этом произведении ориентальные мотивы – своего рода признание особой роли Римского-Корсакова в разработке темы Востока в музыкальной культуре России. Свидетельствуя, что К. Корчмарёв заявил о себе в качестве автора первого туркменского балета «Веселый обманщик», соискатель фиксирует внимание на ряде других произведений композитора, в которых присутствуют китайские мотивы:

- кантата «Свободный Китай» (на стихи М. Л. Матусовского), состоящая из четырех песен (1. Народная армия (партизаны). 2. Великая стена. 3. Юные патриоты. 4. Китайская стена);

- музыка к спектаклю «Седовласая девушка», постановка которого связана с именами таких знаковых для российской культуры режиссеров, как С. А. Герасимов, С. Самсонов и Т. Лиознова (премьера спектакля прошла в 1952 в театре им. Е. Вахтангова);

- опера «Дитя радости» («Си Эр»), которая являет собой авторское переосмысление первой национальной китайской оперы «Седая девушка», написанной в 1945 году (премьера оперы К. А. Корчмарёва состоялась в 1955 году на сцене театра оперы и балета, построенного в столице Бурятии городе Улан-Удэ);

- аранжировка ряда китайских песен.

В целом каждый из композиторов, писавших музыку для мультипликационных фильмов «Жёлтый аист» и «Братья Лю», сохраняет китайский колорит за счет использования пентатоники, исполняемой струнными и духовыми (медные и деревянные) инструментами в ансамбле с ударной группой, а также имитации тембров таких традиционных музыкальных инструментов, как флейта *ди*, китайский барабан *тангу*, гонг *chau*, колокольчики *бяньчжу*, китайская зурна (*сона*). Солидаризируясь с Цзи Яньи в том, что «ассоциации, ... позволяющие понять содержание музыки, создаваемый ею художественный образ, складывались столетиями, передаваясь, как правило, из уст в уста»¹², соискатель делает следующий вывод. К. С. Хачатуряну и К. А. Корчмарёву оказалось по силам обеспечить погружение в «подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй). Как показал анализ, ее маркерами стали семантика тембра, семантика регистра и семантика бытования инструмента.

Помимо мультипликации во втором параграфе Первой главы соискатель останавливается на российско-китайской кинематографической ленте

¹¹ Владимирова О.А. Начальный этап Первой мировой войны: отражение в судьбах и в творчестве русских поэтов и композиторов // Театры Первой мировой: мат. междунар. науч. конф. Санкт-Петербург: СПб ГБУК СПбГМТыМИ, 2014. С. 11.

¹² Цзи Яньи. Флейта сяо в контексте китайской культуры // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 1. С. 178.

«Волшебный портрет» режиссера Г. Васильева, в котором использовалась технология анимации. В центре исследования – музыка композитора Д. Рыбникова, выполняющая функцию смысловой доминанты синтетического художественного целого. Значимость музыкального ряда в «Волшебном портрете», подобно музыке к анимации, опознается на разных уровнях: интонационном, тембровом, инструментальном, в том числе на вербальном уровне. Имеется в виду тот факт, что имя главной героини Сяо Цин вызывает ассоциации с двумя инструментами: флейтой *сяо* и камнем *цин*, издающим звук посредством удара (помимо камня для звукоизвлечения могли быть использованы нефритовые или медные пластины). Вместе с тем имя девушки также ассоциируется и с *цин* – струнным щипковым музыкальным инструментом. Оправданность подобной ассоциации заключается в том, что один из приемов игры на цине, выявляющий специфику звучания инструмента, получил название *цин*. Речь идет о ««чистом» прикосновении, для которого свойственна прозрачность тона, обусловленная точностью звукоизвлечения (без побочных призвуков)», что «напоминает звуки бронзовых колоколов или литофонов...»¹³.

Аналогом циня в фильме «Волшебный портрет» выступает *пи* или иначе – китайская лютня (другой вариант названия пипы *юэцин* – лунная лютня). По сути, созвучие имени центрального персонажа фильма названию инструментов *сяо* и *цин* знаменует собой союз бамбука и шёлка, из которых они изготавливались. Имплицитное присутствие этих природных материалов в имени героини фильма вносит дополнительные смыслы в ее художественный образ. Так, бамбук в китайской культуре символизирует стойкость и духовную истину. Помимо этого, бамбук олицетворяет неумирающую любовь и верность. Что же касается шёлка, то он является эквивалентом золота, издревле обладая статусом валюты. Согласно этимологическому словарю, иероглиф 絲竹 *si zhu* предстает многомерным понятием, вбирающим в себя обозначение таких струнных и духовых инструментов, «как пипа и китайская цитра, которые сделаны из шёлка 絲 *si* или шёлковых нитей, и флейта, которая сделана из бамбука 竹 *zhu*, или бамбуковые трубы»¹⁴.

Остановившись на музыковедческом анализе песни Сяо Цин «Слезы счастья» (в исполнении китайской певицы Ван Цянь, известной также под именем Регины Ван), соискатель констатирует: эта удивительно трогательная мелодия, исполненная искренности и чистоты, заставляет вспомнить слова Г. Аберта, высказанные им в отношении арии Тамино с портретом из оперы «Волшебная флейта». «Любовь, возникшая по одному только изображению, – подлинно сказочное чудо, и только музыка способна превратить его в подлинное переживание слушателя»¹⁵.

¹³ Васильченко Е.В. Цит. изд. С. 20.

¹⁴ 字寻根 . Этимологический словарь китайских иероглифов / 上海人民 出版社. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1992. С. 620.

¹⁵ Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. М.: Музыка, 1990. Ч. 2. кн. 2. С. 314.

Отмечается, что написанная в традиционных для китайской анимации и кинематографа тональностях, имеющих большое количество ключевых знаков (в данном случае *es-moll*) песня Сяо Цин содержит в себе как русский, так и китайский элементы. Несмотря на отсутствие характерной для русских песен яркой плагальности, оба предложения, являющиеся точным повторением друг друга, основаны на доминантовых гармониях: D – D₇ – t и только в первом кадансе виден мягкий намек на субдоминантовость, причем в роли субдоминантового аккорда используется трезвучие VII ступени, разрешающееся в трезвучие III ступени и D₇. Знаменательно, что вершины мелодической линии каждого из предложений явно подчеркивают поступенно нисходящий звукоряд от ноты *b* (доминанты тональности) к *ges*. Оpoznаваемый в подобном образом организованном движении трихорд часто встречается в русских народных песнях. Не менее органичной для музыкальной культуры России становится попевка кварты с секундой внутри (см. нотный пример 1).

Пример 1. Песня Сяо Цин «Слезы счастья». Запев.



Приметой русской народной песенной культуры в данном случае выступает и ладовая переменность (*Ges-dur – es-moll*). Гармонический язык песни достаточно простой. Композитор в основном использует трезвучия и их обращения. Септаккорды звучат преимущественно в каденциях. Такая же простота заметна и на уровне фактуры. Равномерное ритмическое движение гармонических голосов в различных фигурациях (аккордами, арпеджированными нотами с неаккордовыми звуками) подкрепляется равномерно движущимся по основным тонам аккордов басом. При этом состав оркестра интересен и необычен. Помимо упоминавшихся выше традиционных китайских инструментов композитор использует струнно-смычковую группу, челесту, акустическую гитару и бас-гитару. Их функциональная роль распределена неравномерно. Так, высокие струнные только изредка играют контрапункт выдержанными нотами или дублируют основную вокальную партию. Низкие струнные (контрабасы) ведут басовый голос штрихом *pizzicato*; их партия дублируется акустической бас-гитарой, создавая мягкий и вязкий эффект.

Челесте, наряду с акустической гитарой и пипой, отведена основная роль. Развитые партии этих инструментов создают причудливый музыкальный узор. Что же касается флейты сяо, то ее присутствие обнаруживается в

полифоническом эпизоде-связке запева и в припеве, а также в заключительных тактах композиции в дуэте с пипой в полном согласии с именем главной героини.

Аналогично тому, как это происходит в музыке, написанной к мультипликационным фильмам «Жёлтый аист» и «Братья Лю» композиторами К. С. Хачатуряном и К. А. Корчмарёвым, работающий в игровом кино композитор Д. А. Рыбников обращается в создаваемой им музыке к таким традиционным для китайской культуры инструментам, которые с наибольшей полнотой раскрывают смысл синтетического художественного целого.

Вторая глава **Музыка в российской и китайской экранизациях сказок «Репка» и «Цветик-семицветик»** посвящена анализу музыкальной составляющей нескольких мультипликационных фильмов, репрезентация которых происходит в контексте культурного диалога Востока и Запада. В первом параграфе Второй главы *Сказка «Репка» в музыкальном решении российских и китайских композиторов* соискатель поэтапно осуществляет комплексный анализ одноименных мультипликационных фильмов, принадлежащих к различным культурам, но, тем не менее, обнаруживающих точки соприкосновения. В одном из первых советских фильмов, созданных в 1936 году в мастерской А. Птушко режиссером С. Мокиль и композитором В. Ширинским, музыкальный ряд реализуется на трех уровнях:

- иллюстрирует события, происходящие в пространстве мультфильма;
- предвосхищает развитие сюжетной линии;
- выполняет драматургическую функцию, связывая все эпизоды в единый процесс развития.

Эффект подлинности, исконной принадлежности «Репки» к народной крестьянской жизни обеспечивается: а) *прямым заимствованием* музыкального материала из образцов русского народного песенно-танцевального мелоса; б) приемом *обобщения через стиль*, включающего весьма тонкое и точное воплощение в авторской музыке жанрового, интонационного, ладового, полифонического и фактурно-тембрового своеобразия русского музыкального фольклора. В итоге визуальный и музыкальный ряды оказываются равнозначными друг другу, демонстрируя идеальное «партнерство» двух разных видов искусства. При этом мастерство композитора В. Ширинского заключается в том, что, делая ставку на игру тембров, реализуемую в рамках инструментального театра, он сумел избежать ограничения музыки сугубо иллюстративной функцией, создав двойную оптику «картины в картине».

В свою очередь, основанный на пентатонике музыкальный ряд китайской мультипликации, созданной в 1957 году режиссером Цянь Цзяцзюнем и композитором Чэнь Гэ, не обнаруживает в себе примет фольклорного материала за исключением традиционных инструментов, которые вводятся в классический симфонический оркестр (барабан *дагу (тайгу)*, колокольчики *бяньчжун*). Тем не менее, приметы фольклора с очевидностью опознаются на уровне визуального ряда. Сохраняя сюжетную линию вербального первоисточника, авторы полностью заменяют персонажей, делая ставку на

животных, которые оказываются знаковыми для китайской мифологии: зайчонок, обезьянка, поросенок, медведь и улитка.

Подобно российскому анимационному фильму, работа китайских мастеров исполнена юмора, с которым герои мультипликации отстаивают значимость таких качеств, как взаимопомощь, терпение, совместная работа и т.п., присутствующих и в экранизации русской народной сказки, в том числе помогают понять необходимость жить в гармонии с природой. Здесь же следует назвать и общую для обеих картин минимизацию вербальной речи. При этом очевидно, что, заимствуя из чужой культуры наиболее подходящие для закрепления традиционных ценностей сюжеты, китайские мультипликаторы решают аксиологическую проблему исключительно под знаком китайского стиля, с неизменностью обнаруживающего себя на всех уровнях синтетического художественного целого. Аналогичный прием просматривается в применении сквозного развития, которое композитор сочетает с западноевропейскими музыкальными формами (двухчастная форма, вариации) и элементами полифонии.

Отдельное внимание уделяется просветительской деятельности госпожи Бао Эньчжу (1902 – год смерти неизвестен) – школьного учителя музыки, автора песенки «Репка», написанной в 1956 году. Задачи, которые ставила перед собой госпожа Бао Эньчжу, работая над созданием песни и как автор слов, и как автор музыки, отвечали требованиям, предъявляемым к композиторам, создающим музыку для мультипликационных фильмов:

- слова и мелодия песни должны быть простыми;
- характер песни должен отвечать характеру ребенка;
- простое – не значит примитивное.

Песенка «Репка» отличается ясной и понятной детям мелодией и подвижным ритмом. Например, вздохи уставших героев передает четырежды повторенная тоника. Всю историю о трудолюбивой и дружной семье композитор воплощает с помощью всего лишь четырех нот: *c*, *d*, *e*, *g*. Текст песни также органичен особенностям детского мировосприятия:

«Ой-ёй, Ой-ёй, Тянет-потянет, Вытянуть не может.

Бабку дедушка позвал, Пусть она поможет!

Ой-ёй, Ой-ёй, Тянут-потянут, Вытянуть не могут.

Внучку бабка позвала, Пусть она поможет!

Ой-ёй, Ой-ёй, Тянут-потянут, Вытянуть не могут.

Жучку внучка позвала, Пусть она поможет!

Ой-ёй, Ой-ёй, Тянут-потянут, Вытянуть не могут.

Кошку Жучка позвала, Пусть она поможет!» (нотный пример 1, с. 19).

Во втором параграфе *Сказка «Цветик-семицветик» в музыкальном решении российских и китайских композиторов* исследовательская оптика фокусируется на истории про девочку Женю – героиню сказки В. Катаева «Цветик-семицветик», которая оказалась в центре внимания как российских, так и китайских режиссеров и композиторов. Речь идет о четырех версиях обозначенной сказки – двух российских – 1948 и 1978 гг. режиссеров М.

Цехановского (композитор Ю. Левитин) и Р. Качанова (композитор Г. Гладков)¹⁶ и двух китайских – 1974 и 2017 гг. В первом случае речь идет о тандеме режиссера Цао Сяохуи и композитора Лу Шилина. Во втором – о видеопродукции фирмы *Tencent*. Поскольку в этой, адаптированной для детей дошкольного возраста версии, которая выполнена в технике, знакомой российскому зрителю по сериалу «Маша и Медведь», музыка представлена весьма скромно, соискатель оставляет ее на периферии своего научного интереса.

Пример 1. Песенка «Репка» (сл. и музыка Бао Эньчжу).



Анализ музыкального ряда, написанного Ю. Левитиным к фильму «Цветик-семицветик», позволяет утверждать, что композитор использовал традиционный инструментарий симфонического оркестра в опоре на весь спектр средств музыкальной выразительности. Речь идет о разнообразии темпов, динамического и фактурного планов, мелодических линий, оттенков; преобладании в тематизме гомофонно-гармонической фактуры с редким включением подголосочной полифонии и контрапунктических приемов; обращении к музыкальным моделям произведений Ф. Шопена, Р. Вагнера, П. И. Чайковского, народных и городских песен. Все это, однако, исключает эффект полистилистики, органично вписываясь в контекст собственного почерка композитора.

На основе анализа музыкальной составляющей китайской версии сказки «Цветик-Семицветик», выполняющей в кинотексте иллюстративную функцию, соискатель приходит к следующим выводам. Музыкальными маркерами, посредством которых складывается диалогическая ситуация, осуществляемая во времени и пространстве между российскими и китайскими композиторами, выступают:

- общий инструментарий (инструменты симфонического оркестра);
- наличие вступления, в котором происходит экспонирование основных тематических блоков;

¹⁶ В 1965 году на сцене Большого театра была показана премьера балета «Цветик-семицветик» в постановке О. Г. Тарасовой на музыку Е. П. Крылатова. Для композитора – выпускника Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского этот балет стал дипломной работой. В 1968 году на экраны вышел одноименный фильм режиссеров Г. Аразяна и Б. Бушмелёва. Автором музыки также выступил Е. Крылатов.

- лейттемы, закрепляемые за двумя главными персонажами – Девочкой и Цветком;
- обращение к тембрам арфы, ксилофона, колокольчиков для создания сказочной атмосферы;
- использование современной техники композиторского письма.

Констатируется, что очевидные переклички обнаруживают китайская версия «Цветика-семицветика» и фильм «Последний лепесток» (режиссер Р. Качанов, композитор Г. Гладков, 1977), в которых музыка выполняет иллюстративную функцию лишь с одной оговоркой. В отличие от российской анимации, где широко представлены такие танцевальные жанры, как менуэт, вальс (джаз-вальс), босса-нова, в китайском мультфильме танцевальное начало отсутствует. При этом одним из жанровых ориентиров становится колыбельная, отголоски которой присутствуют в теме Цветка. В остальном заметно очевидное сходство на уровне сценографии, сюжета, который в обоих случаях подвергается переделке, а также визуального портрета главной героини.

Аналогично тому, как в «Последнем лепестке» облик подарившей Жене заветный цветок Волшебницы отсылает нашу память к женщинам Востока, Волшебница в китайской экранизации демонстрирует свою причастность к русской культуре. Об этом свидетельствует ее головной убор (платок) и верхняя одежда (кофта и юбка). Неслучайным поэтому видится и тот факт, что, размышляя, каким образом использовать последний лепесток, в числе самых разных желаний Женя озвучивает и желание отведать целое блюдо *китайских орешков* (возможно, речь идет об арахисе)¹⁷.

Отмеченные переклички тем более удивительны, что, как признавался режиссер китайской версии «Цветика-семицветика» соискателю, никто из участников творческой группы и не подозревал о существовании советского мультфильма на одноименный сюжет в виду строго запрета на производство в Китае работ с российскими марками. Потому коллективу единомышленников пришлось выдержать определенное давление со стороны администрации, чтобы сохранить выбранный материал и завершить китайский «пересказ» русской истории в довольно скромных условиях. Соответственно, существование российского анимационного фильма, отмеченного наличием точек соприкосновения с китайской версией сказки «Цветик-семицветик», можно считать в итоге не столько случайным совпадением, сколько демонстрацией безусловной близости российского и китайского народов. На это, в частности, указывает и тот факт, что во всех четырех экранизациях сказки В. П. Катаева девочка Женя оказывается одета в платье и обувь красного цвета

В **заключении** отмечается, что в процессе движения от немного кино к звуковому анимационному фильму в творчестве таких композиторов, как К. Корчмарёв, К. Хачатурян, Ю. Левитин, Д. Рыбников в реализации китайской темы отчетливо просматривается их бережное отношение к отличной от русской культуре. На уровне музыкального становления это репрезентируется в ориентации на пентатонику и ритмический рисунок, отвечающий специфике

¹⁷ Напомним, что в сказке В. Катаева указание на китайские орешки отсутствует.

пекинской оперы, а также имитацию традиционных китайских инструментов, либо их вовлечении в состав симфонического оркестра. Визуальная составляющая анимационных фильмов российских мастеров воспроизводит приметы быта китайцев и соответствующий данному этносу антропологический тип персонажей.

Утверждается, что обращение к традиционным музыкальным инструментам Поднебесной империи в анимационных фильмах «Жёлтый аист», «Братья Лю» и художественном фильме с элементами анимации «Волшебный портрет» исключает формальный подход к использованию инструментария, демонстрируя смыслообразующую роль музыкального ряда в синтетическом художественном целом. Выбор в пользу флейты сяо, флейты ди, губного органа шэн, пипы, гуциня обусловлен их семантической функцией, посредством которой образ героя оказывается напрямую связанным с традициями бытования инструмента и его историей. При этом тембр инструмента выступает в качестве носителя культурных доминант, углубляющих содержание произведений экранного искусства. В целом освоение китайской темы происходит у российских композиторов в соответствии с традициями русской композиторской школы, неотъемлемой чертой которой является детальная разработка интонационно-географической карты Востока, отмеченной характерными для восточной ментальности приметами.

В свою очередь, в истории становления китайской анимации при воплощении русской темы музыкальная культура страны-донора, как правило, остается без внимания. Однако при этом китайские аниматографы с очевидностью демонстрируют приверженность ценностным идеалам русского народа, выявляя их универсальный характер на примере собственной культуры. Потому в процессе сравнительного анализа музыки, звучащей в российской и китайской экранизациях сказки «Репка» и «Цветик-семицветик», выяснилось, что в обоих случаях наличествуют:

- вступление, в котором происходит экспонирование основных тематических блоков;
- система лейтинтонаций;
- тембровая семантика.

Остановливаясь на перспективах в области изучения музыкальной культуры, актуализируемой в пространстве диалога России и Китая на примере экранного искусства, соискатель приходит к следующим выводам:

1. Поскольку в одном ряду с традиционной литературой и изобразительным искусством, влияющим на китайскую анимацию, оказывается и философия, дальнейшие исследования художественных образцов, созданных российскими и китайскими аниматографами, могут проходить на уровне изучения их мировоззренческого профиля. В качестве примера соискатель называет такие анимационные фильмы, как «Три монаха» (режиссер А Да, композитор Цзинь Фуцзай, 1976); «Речная сцена» (режиссеры Те Вэй и Мак Кэсюань, композитор Цзин Фу-цай, исполнитель на гуцине Гун И, 1988); «Кошка, которая гуляла сама по себе» (режиссер И. Гаранина, композитор

С. Губайдулина, 1988); «Человек и его птица» (режиссер А. Солин, композитор С. Губайдулина, 1975) и т.п.

2. Не менее интересным в данном контексте видится и исследование преемственности в аспекте учитель – ученик, проводимое в русле киномузыки и музыки, созданной для мультипликации. Речь идет об изучении музыкальной семантики с позиции диалога поколений.

3. Отдельного внимания заслуживает сравнительный анализ музыки в мультипликации Китая и Японии. Это тем более правомерно, что за последнее время особую популярность в КНР приобрел жанр аниме, изначальное рождение которого произошло в Стране Восходящего солнца. С учетом того факта, что в японском аниме используется классическая музыка Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, П. И. Чайковского и др., было бы познавательным изучить, насколько сходный китайский продукт отмечен присутствием в нем образцов мирового музыкального наследия.

Публикации по теме диссертации:

Монографии

1. Чэнь, Цзыжань. (Чэн Цзыжань). Российская и китайская мультипликация: к вопросу о диалоге искусств / Цзыжань Чэнь // Искусство как социокультурный проект: коллективная монография. – Саратов; Москва : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 244–249. (0,35 п. л.).

2. Chen, Ziran. Music in Animation (Based on the Example of the Film “Turnip”) / Ziran Chen // The many faces of art/ 艺术的形式是多样的 : a collective monograph = Многоликость искусства: коллективная монография. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2024. – С. 47–56. (0,58 п. л.).

Статьи в рецензированных научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ:

3. Чэнь, Цзыжань. Традиционная музыкальная культура Поднебесной империи в контексте мультипликации и кинематографа: опыт осмысления / Цзыжань Чэнь // Электронный научный журнал Медиамузыка. – 2022. – № 13. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/13_4.html (0,74 п. л.).

4. Чэнь, Цзыжань. Музыка как пространство диалога России и Китая: к вопросу о «китайском следе» в творчестве композитора Климентия Корчмарёва / Цзыжань Чэнь // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: «Филология и искусствоведение» – 2022. – № 2 (297) – С. 165–171. (0,44 п. л.).

5. Чэнь, Цзыжань. Китайская тема в советской мультипликации «Жёлтый аист» и «Братья Лю» / Цзыжань Чэнь // Бюллетень

Международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 4. – С. 187–196. – URL: <http://art-in-school.ru/bul/2022-4.pdf> (0,65 п. л.).

Статьи в научных изданиях, индексируемых в международных базах данных:

6. Чэнь, Цзыжань. Музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» в аспекте кинотекста: опыт искусствоведческого анализа / Цзыжань Чэнь // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 2. – С. 150–161. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.150-161 (0,75 п. л.).

Статьи в других научных изданиях:

7. Чэнь, Цзыжань. Россия и Китай: диалог в пространстве мультипликации (литература, живопись, музыка) / Цзыжань Чэнь // Ad rupturam. У разрыва: сб. материалов Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). – Краснодар: изд-во Магарин О. Г., 2020. – С. 305–308. (0,25 п. л.).

8. Чэнь, Цзыжань. Российская и китайская анимация в контексте диалога искусств на примере сказки «Цветик-семицветик» / Цзыжань Чэнь // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб. : Астерион, 2020. – С. 70–76. (0,41 п. л.).

9. Чэнь, Цзыжань. Музыка в пространстве мультипликации / Цзыжань Чэнь // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре: сборник научных статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 29 октября 2021 г. / ред. кол.: С. С. Зенгин, Н. А. Гангур, Т. В. Сорокина [и др.]. – Краснодар : КГИК, 2021. – С. 204 – 207. (0,23 п. л.).

10. Чэнь, Цзыжань. «Китайская тема» в творчестве Климентия Корчмарёва / Цзыжань Чэнь // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб. : Астерион, 2021. – С. 33–39. (0,41 п. л.).

11. Чэнь, Цзыжань. Цветовая символика сказки Цветик-семицветик (на примере русской и китайской мультипликации) / Цзыжань Чэнь // Социально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития: материалы I Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Кубанского государственного Аграрного университета им. И.Т. Трубилина. Краснодар, 24 ноября 2021г. – Краснодар: Издательство: ООО «Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография). 2021. – С. 317–320. (0,25 п. л.).

12. Чэнь, Цзыжань. Традиционные музыкальные инструменты в экранных видах искусства (на примере взаимодействия российских и китайских

кинематографистов) / Цзыжань Чэнь // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Вербя, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб. : Астерион, 2022. – С. 89–100. (0,7 п. л.).

13. Чэнь, Цзыжань. Россия и Китай: опыт взаимодействия (на примере мультипликации) / Цзыжань Чэнь // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 29: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года. – Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – С. 160–165. (0,35 п.л.)